

MUSIQUE ET ENVIRONNEMENT : LES ABORDS DE LA RECHERCHE

PAR PIERRE MARIÉTAN

La définition d'un sujet d'étude pour la Haute École de Musique en Valais

Musik und Umwelt: eine Erfahrung, eine Methode — In diesem Exposé wird berichtet über ein Forschungsprogramm, das im Rahmen der Musikhochschule Wallis realisiert werden soll. Dabei wurde ein Forschungsthema definiert, das die Notwendigkeit der Autonomie hinsichtlich der Wahl, Möglichkeiten und Ziele der Institution berücksichtigt. Die Untersuchung beschäftigt sich mit den konstitutiven Elementen einer Musik von gestern und von heute sowie mit ihren Beziehungen zum Alltag. Zwischen diesen beiden Klangräumen soll eine «Passerelle» entstehen. Die Frage ist, wie die Qualität unserer alltäglichen klanglichen Umwelt in Übereinstimmung gebracht werden kann zu derjenigen einer musikalischen Praxis und wie diese profitieren kann von einer neuen Hörweise, die aus einer besseren Beherrschung der klanglichen Umwelt hervorgeht. Anders gesagt: Wie kann es geschehen, dass sich unser Ohr nicht in einer ihr fremden Welt fühlt, sobald wir den Konzertsaal verlassen, und wie kann eine Verbindung entstehen zwischen dem Reichtum einer klanglichen Umwelt, in der wir leben, und dem privilegierten Augenblick des Konzertes.

«C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche»
Soulages¹

Cet exposé fait état de la démarche entreprise pour une mise en œuvre d'un programme de recherche musicale dans le cadre de la Haute École de Musique en Valais. Il illustre les étapes qui le préfigurent. Il révèle les sources qui ont alimenté la réflexion, en puisant dans le vivier d'activités locales existantes et considérées comme favorable au choix des contenus de la recherche. Enfin des pistes sont proposées, voire initialisées en vue de les rendre immédiatement opératoires.

En avril 2003 ce projet a été concrètement abordé par un mandat devant permettre d'en établir la dimension et le contenu. La réflexion menée devait faire évoluer l'idée même de la recherche dans le sens d'une prise en compte de l'attente et des moyens appartenant aux objectifs comme à la dimension de l'institution. La démarche devait inclure, au même titre, le besoin d'autonomie qui autorise le choix du sujet de la recherche pour ceux qui la conduiront. Il fallait aussi intégrer l'existant musical et culturel pratiqué dans le pays pour aider à échafauder les hypothèses à partir desquelles le corps de la recherche prendrait forme et trouverait justification et cohérence.

I

Précédant le projet de Haute École de Musique, l'École Supérieure de Musique Tibor Varga a formé des instrumentistes de très haut niveau. Certains de ces élèves ont participé entre 1996 et 2002 à la création d'œuvres nouvelles².

La recherche a besoin de l'action, source de proposition, de vérification et de vérité, à travers l'expérience de la création. En retour, elle produit un enrichissement pour la pratique de l'art, incitant élèves et professeurs à être acteurs dans les processus liant création et recherche.

L'association Haute École de Musique et Conservatoire Supérieur de Musique, le fait aussi que ces écoles ont un nombre d'élèves relativement restreint, incite à développer

la réflexion sur les moyens de « faire la musique ensemble » à partir de composantes disparates dans les formations, effectifs et niveaux techniques. Un principe d'action dans la recherche devrait conduire à la création d'un atelier réunissant les élèves des deux institutions dans la réalisation de musiques expérimentales, source de renouvellement des pratiques et de la réflexion sur le devenir de l'art musical.

La difficulté résultant des différences de niveaux entre musiciens ou élèves instrumentistes a trouvé une réponse dans les années soixante avec les travaux de compositeurs qui ont proposé de nouveaux codes de représentation sonores, graphiques, verbaux, voire oraux devant servir à la réalisation de leurs œuvres. Ils ont travaillé à ce que la différence « technique » ne soit pas un obstacle dans l'interprétation qualitative de leur musique. Ils ont inscrit la participation de l'instrumentiste dans le processus de création en tant que composante de la réalisation. Des questions se posent et se résolvent dans le jeu musical : comment une mise en valeur

1. Entretien avec Mathilde de la Bardonnie, Libération 20.06.03

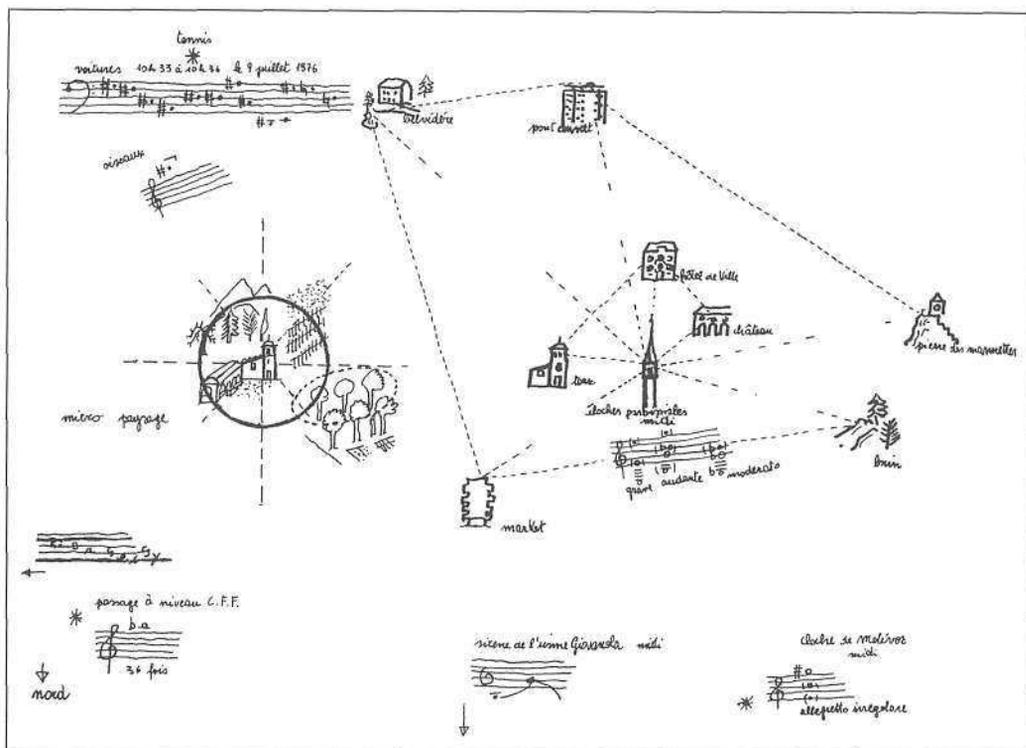
2. Leur participation dans le cadre du Festival Tibor Varga (1996), des Rencontres Architecture-Musique-Écologie, (1999, 2001, 2002), du Centre Culturel Suisse de Paris (2000), d'enregistrements pour Radio Suisse Romande « Espace 2 », Radio France « France Culture » et de 2 CD label « Terra Ignota » avec des œuvres de Pierre Barbaud, R. Murray Shaffer, Pierre Mariétan, Peter Streiff.

3. Quelques œuvres à notation graphique : John Cage *Cartridge Music*, Christian Wolf

Lors de l'une des dernières rencontres que j'ai eues avec Maître Tibor Varga, celui-ci, à la fin d'une leçon donnée à une élève, exprima son scepticisme quand à la fonction du pédagogue : *après tout me dit-il, l'élève n'a qu'à jouer ce qui est écrit dans la partition. À quoi est-ce que je sers d'autre qu'à rappeler ça ?*

La spécificité reconnue de l'enseignement professé par Tibor Varga contredit ces propos, sans doute ironiques, qui cachent l'essentiel, en commençant par ce qui constitue le contexte historique et esthétique dans lequel baigne l'œuvre, ce qui n'est pas écrit, mais transmis oralement. Comme l'est une grande part de la technique instrumentale, plus particulièrement pour ce qui est de la nature du son, de la façon de le produire par le geste, le maintien corporel, les mouvements, la tenue de l'archet, la pression sur la corde, la position des bras, des mains, des doigts par rapport à l'instrument, au clavier. Aucune méthode écrite traite le rapport que doit avoir l'interprète avec son environnement acoustique, l'espace dans lequel il joue. Et pourtant ces éléments font partie de l'enseignement et sont traités oralement pour être transmis et appliqués dans la pratique musicale.

Carte de l'espace sonore de Monthey, établie en 1976 par Pierre Mariétan : les prémisses de la recherche.



des motivations personnelles des interprètes peut enrichir le jeu collectif, comment celui-ci vient à son tour stimuler l'imagination personnelle, comment le processus de création-réalisation peut être une aide au perfectionnement technique et musical de chacun.³

Dès l'instant où l'instrumentiste se libère des contraintes qui l'assignaient jusque-là à n'être qu'un exécutant, il acquiert un statut de coréalisateur dans l'interprétation des œuvres qui lui sont proposées. À partir de cette nouvelle donne, le musicien se doit de prendre en considération toutes les caractéristiques du jeu musical et du contexte dans lequel il se produit. Il s'inscrit dans une dimension qui le conduit à intervenir dans d'autres situations que celles qui caractérisent le temps et l'espace privilégiés du concert.⁴ Dans une perspective en prise avec la culture contemporaine, on imagine tout le temps et tout l'espace en tant qu'objet de recherche de la qualité sonore et musicale à donner au quotidien.

II

Depuis un demi-siècle, le bruit envahit l'espace public et brouille le sens du message sonore. Des artistes, des chercheurs, à l'écoute des questions que suscite cette nouvelle situation, tentent d'avoir la maîtrise de l'environnement dans sa dimension sonore. Des départements universitaires, des laboratoires, attachés à de Grandes Écoles, des organismes indépendants, se sont créés pour traiter le sujet⁵. Malgré l'activité de plus en plus grandissante de musiciens intervenants avec des installations sonores, des performances, actions intermédiaires entre le concert, l'intérieur, et l'espace du quotidien, l'extérieur, aucune École de musique, à ce jour, ne participe à cet effort. Aucun travail pédagogique n'est entrepris dans la formation du musicien, celle-ci étant parfois dispensée dans des Écoles d'Art.

Depuis 1998, chaque année, des expérimentations et des savoirs sont exposés, discutés en Valais, dans le cadre des Rencontres Architecture-Musique-Écologie qui traitent au plus haut niveau de la recherche de qualité sonore à donner à l'environnement.⁶ En 1976, des expériences publiques

et pédagogiques, qui ont fait références, ont été menées à Monthey pour une prise de conscience de ce qu'est l'environnement sonore⁷ et se sont développées dans de nombreux autres sites.

III

La recherche s'appuie sur la pratique musicale, parfois elle l'annonce. Elle l'explique dans la globalité de son exercice.

Il faut imaginer la dimension musicale dans son intégrité comme entité constituée de toutes les données du sonore, de tout ce que l'oreille perçoit.

Il est difficile d'accepter l'idée d'une « oreille » sensible, cultivée, intelligente, uniquement à certains moments, privilégiés. En dehors desquels il n'y aurait que confusion, incapacité pour l'écoute de s'exercer. Dans la tentative de répondre à ces questions, il faut se référer à l'histoire de la musique vivante autant qu'à l'expérience qui se déroule quotidiennement, associant le domaine auditif au monde sonore sous toutes ses formes.

Tenant compte de ce qui est avancé ci-dessus et des objectifs pédagogiques de la Haute École de Musique, la proposition de recherche s'articule autour de deux postulats, l'un recouvrant les éléments constitutifs de la musique d'hier et d'aujourd'hui, l'autre le domaine sonore « séculier », celui de tout le temps, tout l'espace public.

– **Postulat 1.** Pour tout musicien soucieux de l'avenir, la nécessité s'impose d'être en phase avec la création, pour assurer un développement harmonieux des techniques instrumentales et s'inscrire aujourd'hui dans l'évolution de la pensée musicale. De nouveaux modes de notation, de transmission de l'œuvre musicale, sont apparus, nombreux et divers, au cours de ces cinquante dernières années. Avec un peu de recul, il est possible de repérer les liens historiques que ces nouveaux moyens entretiennent avec la tradition. Comme il apparaît tout aussi clairement que la notation traditionnelle ne pouvait tout exprimer à travers la lecture d'un texte pour interpréter l'œuvre.

In Between Verbale; Karlheinz Stockhausen *Aus den Sieben Tagen*, à communication orale; Pierre Mariétan *Initiative*

4. « Durant ces dernières décennies, l'art sonore s'est emparé de nouveaux milieux et de nouvelles formes d'exécution musicales. Il a ainsi enrichi la situation classique du concert de nombreux concepts et renouvellements » in *Dissonance* N° 83, août 2003, en introduction à un numéro de la revue musicale suisse largement consacré à ce thème.

5. Parmi les principaux acteurs dans ce domaine : Département *Environnement sonore* Université de l'État, Londrina, Brésil, Faculté des Arts Plastiques et Science de l'Art Université de Paris 1, Cresson École d'Architecture de Grenoble, LAMU, Laboratoire d'Acoustique et Musique Urbaine École d'Architecture de Paris La Villette, *SOUNDSCAPE PROJECT* Université Simon Fraser, Vancouver, Canada

6. voir programmes détaillés des 7 rencontres A.M.E. – Saillon 1998, Sion, Institut Kurt Bösch 1999, Chemin-Dessus, Martigny 2000, Vissoie, Val d'Anniviers, 2001, Les Haudères 2002, Uvrier Sion 2003. Elles auront lieu à Monthey

Une tradition de l'oralité s'est imposée au cours des siècles avec l'enseignement instrumental et musical.

- **Postulat 2.** Une réalité s'impose au quotidien dans notre environnement ; celle d'un abandon de la qualité sonore du milieu de vie. Dans la lutte contre le bruit, jusqu'à aujourd'hui seul le souci de protection a été avancé. Notre préoccupation, car on ne saurait vivre dans le silence, est de rechercher la qualité de l'environnement par l'équilibre son/silence. Il s'agit bien de composer l'espace dans une perspective musicale. Pour parvenir à cet objectif, un travail d'analyse et de représentation des situations sonores que nous provoquons et dans lesquelles nous vivons, exige d'être en mesure de définir ce qu'est notre espace sonore et d'être capable de le représenter.

Les questions soulevées par ces deux postulats, apparemment sans relation, peuvent être, au contraire, source d'une réflexion porteuse d'enrichissements réciproques.

PROJET D'INSTITUT POUR L'ENVIRONNEMENT SONORE (IES)

La référence au concept d'environnement sonore est récente. Jusqu'à l'apparition d'une motorisation omniprésente et continue, le milieu de vie autorisait, à quelques exceptions près, l'écoute de tous les sons de la nature et des activités humaines se situant dans le champ auditif d'un individu.

Le signal sonore gardait entière sa capacité fonctionnelle de repère spatial et de révélateur social. Le masquage provoqué par la motorisation (celle des véhicules comme celle de machines fixes), efface pour l'oreille une grande part de la richesse sonore du milieu et du quotidien.

La première réaction a été de se protéger, d'éliminer le « trop de bruit » environnemental, puis de préserver ce qui pouvait être considéré comme de bons espaces acoustiques. Les deux tentatives, basées sur la recherche exclusive du silence, ont abouti à une révélation exacerbée de la gêne due au son, sans apporter une réponse positive. Le « trop de silence » n'est pas plus acceptable que le « trop de bruit ». Un silence rendu encore plus insupportable quand un bruit surprenant, non désiré, en rompt la continuité.

Un espoir de solution semble émerger quand « besoin de silence » se manifeste par « besoin de son », étant entendu que le son, tous les sons devraient être perceptibles pour eux-mêmes, pour ce qu'ils disent.

Les solutions techniques données à la recherche d'un monde auditif acceptable ne devraient être que le pendant technique d'une démarche conduisant à la création qualitative de l'environnement sonore. Il s'agit d'aller au-delà de la norme « protective », de prendre en compte la dimension qualitative et non seulement quantitative, du « fait sonore » dans la relation à l'homme qui produit et perçoit le son.

Partant de ce qui existe et de ce qui a été fait, qui peut préfigurer une structure permanente de réflexion et d'intervention, et dans la perspective du développement de la recherche, de son inscription dans le réseau des organismes qui traitent de la question relative à la qualité de l'environnement sonore et du besoin de créer un outil de coordination, d'expérimentation, de pédagogie et de représentation de l'espace sonore, un lieu doit être créé où se trouveraient réunies les capacités et les projections traitant de notre environnement sonore. On imagine des scientifiques, des praticiens, responsables sociaux et politiques en mesure de se rencontrer, de se concerter, de se confronter, d'exprimer

leurs préoccupations et de trouver les moyens de développer leurs thèses, de rechercher comment les faire passer au stade des applications dans le quotidien.

Les fonctions de l'IES seraient de :

1. Rassembler tous les travaux déjà réalisés dans les champs de la recherche, de l'enseignement et de la création sonore environnementale. Une gestion taxinomique de la collecte des documents visuels, textuels, sonores, devrait permettre de les exploiter en vue d'en faire un véritable outil de référence (aujourd'hui totalement inexistant).
2. Rendre possible l'acquisition du savoir environnemental dans sa dimension acoustique et sonore (science et art) et développer une méthodologie de l'écoute en tant que moyen de saisie et d'analyse des éléments constitutifs de situations sonores. Mettre en commun les ressources des disciplines scientifiques (acoustique, sociale, anthropologique) et des pratiques artistiques (musicale, plasticienne, architecturale) pour la formation d'une discipline nouvelle traitant la qualité sonore de l'environnement. On imagine l'IES être le lieu d'un travail pédagogique permanent de haut niveau relié à un réseau universitaire international, le lieu de rencontres traitant régulièrement d'un sujet spécifique et réunissant des enseignants, chercheurs et autres participants liés par la problématique sonore.
3. Créer un espace de recherche et d'expérimentation pour tirer parti des sources ainsi réunies, un lieu de (re)présentation sensible des travaux résultant de la recherche, lieu de création d'espaces sonores modulable. Un instrument d'écoute de l'environnement sonore reconstituant virtuellement ses formes acoustiques cas par cas. Une construction qui s'identifierait à un espace de consultation sonore ouvert sur l'extérieur, accessible au public qui pourrait écouter le reflet de son environnement et les propositions de chercheurs, musiciens, architectes, urbanistes.

du 1 au 5 septembre 2004. La publication des actes des premières conférences est en préparation.

7. *Son silence bruit*
Pierre Mariétan p. 245
à 268 in *La ville n'est pas un lieu* Revue
d'Esthétique 1977/3-4

L'espace et le son : pistes pour une exploration.

- Après avoir accordé l'instrument, cherchez le son qui sonne le mieux dans le lieu.
- Faites d'abord des sons aigus, puis testez les sons de plus en plus graves avant de retenir celui qui résonnera, en sympathie avec la dimension et les formes de l'espace dans lequel il est produit.
- Faites des sons brefs, pour mieux les écouter dans tout l'espace environnant, non seulement à la source, près de l'instrument.
- Faites des sons sans énergie autre que celle qui est nécessaire pour les produire piano/pianissimo.
- Une fois le « bon » son trouvé, répétez-le, comme une pulsation.
- Si vous êtes plusieurs, situez-vous le plus loin possible les uns des autres, échelonnez vos entrées. Quand chacun a trouvé le son considéré comme le meilleur à son oreille, ajustez progressivement votre pulsation jusqu'à la rendre commune à tous. Terminez, sans ralentir, en diminuant l'intensité jusqu'à la disparition du son.

Proposition de recherche

Intitulé

« Comment les pratiques de transmission orale des connaissances instrumentales et musicales peuvent aider à la constitution de modèles de représentation de l'environnement sonore. Comment cette recherche peut en retour contribuer au renouvellement dans l'exercice de la musique aujourd'hui. »

Éléments pour une méthodologie de recherche

La réalisation de la recherche trouve une partie de ses références dans la musique expérimentale.

Interprétation instrumentale

Elle se réfère à la tradition et à la réalisation d'œuvres contemporaines, avec ce qu'elles comportent d'invention, réfléchi et spontanée, dans leur interprétation. Il s'agit de relier le fait musical au fait sonore élémentaire avec la *prise en compte des caractéristiques acoustiques* pour en saisir tous les paramètres, au-delà de ce que la notation traditionnelle fait état. L'écrit ne pouvant rendre compte de tout, l'accent est mis ici sur les rapports non-écrits entre interprètes et entre compositeurs / interprètes. *L'hypothèse est de voir émerger des formes d'expression verbale qui pourraient rendre compte avec pertinence et de façon durable de la démarche suivie. À partir de là, on imagine développer une méthodologie de l'investigation orale qui s'appliquerait à l'appréhension auditive de l'espace sonore urbain, dans le dessein d'en dresser les modèles les plus représentatifs.*

Investigation pédagogique et recherche

Une deuxième approche s'articule autour d'une série d'entretiens effectués avec les enseignants sur la part accordée à l'oralité dans leur enseignement, sur la base d'un questionnaire touchant principalement à la technique instrumentale, aux modes de jeu, à la lecture des textes, au rapport à l'espace (voir encadrés).

Quelques séances ont eu lieu avec un petit groupe d'étudiants pour faire la démonstration de la transmission orale de directives laissant place à la participation active et imaginative des interprètes, tout en assurant la cohérence du jeu personnel et de la réalisation d'ensemble. Le paramètre « localisation spatiale » a été introduit en tant qu'élément constitutif de la composition « en train de s'élaborer », au même titre que les caractéristiques historiques du traitement sonore, tels que fréquences, durées, timbres, intensités. (voir encadré). Il apparaît, grâce à ces exercices, que le traitement de l'espace s'applique aujourd'hui aussi bien à la création musicale qu'à la recherche de maîtrise de l'environnement sonore. Cette sorte de dénominateur commun représente un point d'ancrage d'une relation constructive entre les deux situations. Il est le sujet privilégié de la réflexion à poursuivre sur la recherche de continuité du temps musical, entre « concert » et « quotidien ».

Questions pour un entretien avec les professeurs

A) Est-il possible d'imaginer transmettre un savoir, une œuvre, sans l'écrit, sans notation, sans texte ? Faut-il s'en tenir au seul texte ? Intervenir le moins possible par rapport à lui ?

B) L'intervention orale tend-elle à :

- faire respecter exclusivement le « texte » tel que vous l'interprétez en tant que musicien et enseignant ?
- apporter d'autres informations que celles fournies par le texte, toujours selon votre interprétation ? Si oui, quels sont les domaines auxquels appartiennent les informations « non-écrites » : celui de l'instrument, de sa technique ?
- des modes de jeu, des timbres à produire, de l'attaque des sons, de leur conclusion ?
- des tempi ?
- des intensités, des différents niveaux sonores, des mouvements dynamiques ?
- de la forme de l'œuvre ?
- du style ? (qu'entendez-vous par style ?)

C) Comment intervenez-vous par rapport à la tenue de l'instrument, aux gestes, mouvements qu'il faut faire pour produire le son, un son déterminé ?

D) Portez-vous une attention particulière au rapport du son à l'espace, là où se passe la leçon ?

Préparez-vous l'élève à adapter son jeu à l'espace où il jouera, à l'occasion d'une audition, d'un concert ? Parlez-vous des rapports acoustiques et spatiaux soliste/orchestre ?

E) Que dites-vous de l'écoute dans le sens de « s'entendre jouer » ou « écouter ce que l'on joue », au niveau du son, de l'environnement acoustique, et aussi au niveau de l'œuvre interprétée ?

Quels sont les termes que vous utilisez pour parler de toutes ces données ? Quelles sont les expressions que vous utilisez ?

- Procédez-vous par analogie ?
- Utilisez-vous des images extra-musicales ?
- Racontez-vous une histoire ? Pouvez-vous en rapporter quelques unes ?